

SENTIR EL
BLUES

Nº 4

MUDDY WATERS

"They Call Me Muddy Waters"

SENTIR EL BLUES

EDITA:

Ediciones Altaya, S.A.

Redacción y administración:

Musitu, 15

08023 BARCELONA

Tel. (93) 418 64 05 Fax (93) 212 04 06

Consejero-delegado: Roberto Altarriba

Director general: Fernando Castillo

Director de producción: Manuel Álvarez

Proyecto editorial: Julià de Jòdar

Edición:

Jimena Castillo (dirección)

Juan D. Castillo (edición)

Llum L. Pijuan

(servicios editoriales)

Eva Compte

(gestión iconográfica)

José Luis Martínez

(producción)

Proyecto gráfico y maqueta:

José Luis Moreno

Redacción del cuadernillo monográfico:

Carlos Tena

Procedencia de las ilustraciones del cuadernillo monográfico:

A.G.E. Fotostock, Zardoya

Fotomecánica:

SCAN V2. Av. Carrilet, 237, L'Hospitalet de Llobregat

© Abbeville Press, Nueva York, 1993

© Odín Ediciones, S.A.

© Para esta edición, 1995, S.A., Ediciones Altaya, s.a.

ISBN:

Obra completa con CD: 84-487-0610-2

Depósito legal: B-23.831-1996

Impresión y encuadernación:

EMEGE, Industrias Gráficas

Londres, 98 int. 08036 Barcelona

Impreso en España Printed in Spain Julio 1996

Ediciones Altaya garantiza la publicación de todos los fascículos que componen esta obra.

Distribuye para España:

Marco Ibérica. Distribución de Ediciones, S.A.

Ctra. de Irún, km 13,350

(Variante de Fuencarral) 28034 MADRID

Distribuye para México:

Distribuidora Intermex S.A. de C.V.

Lucio Blanco, 435

Col. Petrolera 02400 México D.F.

Distribuye para Argentina:

Capital Federal: Vaccaro Sánchez

C/ Moreno, 794 9º piso

CP 1091 Capital Federal

Buenos Aires (Argentina)

Interior: Distribuidora Bertran

Av. Vélez Sarsfield, 1950

CP 1285 Capital Federal

Buenos Aires (Argentina)

SENTIR EL BLUES se compone de 60 fascículos y 60 CD, de aparición semanal. Los fascículos pueden encuadernarse en dos volúmenes, cuyas tapas saldrán a la venta respectivamente con los fascículos 31 y 60. Los cuadernillos monográficos que componen las cuatro páginas centrales de cada fascículo, se encuadernan aparte para formar un volumen, cuyas tapas saldrán a la venta junto con el último fascículo de la colección.

insatisfecho o descontento. Evitaba estar unido a la tierra, ya fuera como propietario o por un contrato de aparcería a largo plazo, ya que esto significaba una pérdida de movilidad y la aceptación de la situación social. Prefería cantar y tocar a cambio de propinas en las esquinas de las calles, parques, trenes y barcos fluviales, estaciones de tren, salones de billar, bares, cafés, prostíbulos, fiestas particulares, bailes y espectáculos itinerantes. Era una vida peligrosa, pero potencialmente gratificante y, desde luego, interesante.

Los primeros observadores, en su mayoría, hablaban del contexto social de la música y publicaron muestras de las letras de las canciones. Hablan poco de los cantantes de *blues* concretos, prefiriendo tratarlos, en vez de anónimamente, como miembros de una clase social homogénea. Es solamente en la era de las grabaciones comerciales de esta música cuando empezamos a distinguir a un artista de otro en lo que se refiere a estilo y carrera musicales. Los cantantes profesionales empezaron a grabar *blues* ya en 1920, pero la mayoría de las canciones eran creaciones de compositores sofisticados y su estilo se alejaba mucho del *folk blues* de Texas y el Profundo Sur. Hacia 1923 estas canciones empezaron a incluir una cantidad mayor de material del *folk blues*, cuando una nueva cosecha de artistas de variedades del Sur empezó a grabar. Entre ellos estaban «Ma» Rainey, Bessie Smith, Ida Cox y Sara Martin, que a menudo cantaban sus propias composiciones inspiradas en la tradición del *folk blues*. Los cantantes de *blues* masculinos también empezaron a grabar. Los primeros de éstos, como Sylvester Weaver, Papa Charlie Jackson y Lonnie Johnson, mostraban una afinidad estilística con la tradición teatral y el *jazz*. Fueron las grabaciones que en 1926 efectuó Blind Lemon Jefferson, un genuino cantante del *folk blues* sureño de Texas, las que abrieron las puertas para la grabación del *blues* del Sur. En los seis años siguientes, algo así como doscientos cantantes en solitario y pequeños grupos hicieron grabaciones comerciales de este tipo de música.

Son varios los factores convergentes durante este período que impulsaron la grabación de esta música enormemente *underground*. Uno de ellos fue la invención del sistema de grabación eléctrico, que hizo que resultara más fácil registrar la guitarra, proporcionaba al oyente un registro acústico más amplio y menos ruido en la superficie, y permitía que fuera algo más fácil distinguir las palabras de cantantes con acentos regionales y una dicción poco correcta. El equipo de grabación eléctrico era también más fácil de transportar. Poco después de su invención, muchas de las grandes compañías discográficas pusieron en marcha viajes de selección para descubrir y grabar a talentos regionales. Se grabaron una enorme cantidad de *blues* en el Sur, además de *gospel*, *jazz*, *country* y otros estilos. Memphis, Dallas, Atlanta y Nueva Orleans se convirtieron en importantes centros de grabación durante esta época, con estudios provisionales instalados por las compañías durante períodos de más de dos semanas. Además, se celebraron sesiones en Bristol, Charlotte, Savannah, Nashville, Louisville, San Antonio, Richmond, Johnson City, Shreveport, Jackson, Birmingham y Knoxville. La creciente popularidad de la radio, que competía con el fonógrafo, animó a la industria discográfica a emprender viajes para buscar nuevas músicas y nuevos mercados que la radio no cubría. Un aliciente añadido que pudo impulsar las grabaciones en aquellos años podría haber sido la publicación de los libros sobre el *blues* y la música *folk* negra de Dorothy Scarborough, W. C. Handy, Howard W. Odum y Guy Benton Johnson, que habían llamado la atención sobre los orígenes folclóricos del *blues* y quizás habían despertado un interés por «la verdad» entre el público que los leía. Sin embargo, aunque los ejecutivos de las compañías discográficas podían haber leído estos libros, quien compraba los discos era, en su mayor parte, un público que no leía, es decir, la comunidad negra del campo del Sur, así como aquellos que acababan de emigrar a las ciudades del Norte. Se trataba de la misma comunidad que había creado esta música unas tres décadas antes y la había apoyado desde el principio. La abundante actividad en la grabación y en las sesiones de selección duró hasta 1932, momento en que todas las compañías discográficas importantes habían quebrado como resultado de la Depresión. Aunque los artistas de *blues* del Sur continuaron grabando

W. C. Handy, un músico pionero en los reinos del blues y el jazz, escribió «St. Louis Blues», una pieza que cambió el curso de la música popular americana.





en años posteriores, cuando la industria discográfica se recuperó, las sesiones de grabación en las ciudades del Sur fueron ya raras, y las compañías eran mucho más selectivas a la hora de elegir con qué artistas grabar. Buscaban personas que pudieran tener el éxito asegurado y artistas capaces de componer canciones originales sobre temas nuevos, cantar con claridad y tocar un acompañamiento instrumental característico, a menudo con gran virtuosismo.

Aunque los mejores intérpretes de *blues* poseían un estilo personal reconocible al instante, había un cierto grado de unidad de estilo en su conjunto, sobre todo en los primeros *blues* grabados por artistas del Profundo Sur y Texas. Puesto que muchos de ellos eran músicos en activo antes de los años veinte, podemos afirmar con seguridad que muchas de estas características estilísticas comunes eran anteriores a este período. Podrían haberse configurado muy bien aproximadamente en el momento en que nació el *blues*, más o menos a principios de siglo. Probablemente el rasgo distintivo más impresionante de esta música es la sensación de intensidad, urgencia, seriedad, sinceridad y convicción. Da la impresión de que los intérpretes son uno con su música, y no simples instrumentos que ejecutan una canción. Cuando uno escucha la canción, uno escucha al cantante. Éste es particularmente el caso del Profundo Sur. Allí, el *blues* parece a menudo expresarse con total desnudez. Hay poco relleno, poca ornamentación, poco espacio en vano. Cada nota pretende salir del alma. La forma de cantar tiende a ser apasionada, con la voz surgiendo del fondo de la garganta del cantante y con una calidad áspera y desapacible. Las melodías son a menudo pentatónicas o casi y, en ocasiones, se diferencian muy poco de las de los *hollers*. Muchos de los versos proceden del conjunto de letras del *blues* tradicional y son por lo general de tono serio, tratando en ocasiones temas de naturaleza espiritual como la muerte o la relación del cantante con las fuerzas celestiales o infernales. El *blues* de Texas tiene un nivel de intensidad similar, pero la manera de cantar tiende a ser más velada y menos desapacible, es más melismático y depende menos de las letras tradicionales. Los acompañamientos instrumentales del Profundo Sur generalmente poseen ritmos fuertes y enérgicos, a menudo con un tempo acelerado a lo largo de la canción. En este período temprano, los ritmos son por lo general de dos tiempos, con poco sentido del compás. La guitarra y el piano se tocan frecuentemente de forma muy percusiva. Se «martillean» las cuerdas a fin de obtener la flexibilidad de la voz humana. Otra técnica comúnmente empleada consiste en deslizar un tubo de cristal o metal, o un anillo (o una navaja), a lo largo de las cuerdas para producir un tono quejumbroso. Se tocan pocas notas o acordes rápidos, y muchas de las piezas, en realidad, presentan una calidad modal o tienen solamente uno o dos acordes. A menudo la guitarra repite insistentemente una breve frase después de las frases vocales.

Una vez más, el *blues* de Texas varía algo de su modelo. Este *blues* tiende a aproximarse mucho más al patrón de las tres frases y la estructura de los doce compases. Algunos guitarristas de Texas utilizan un bajo continuo, potente y a menudo apagado, repitiendo una única nota o acorde ahogados por una parte rítmica aguda. En otros casos, sin embargo, la guitarra desaparece o se vuelve muy suave tras el canto, sólo para comenzar de nuevo de forma responsorial. En dichas ocasiones la interpretación es a veces bastante ornamentada y rítmicamente libre, sugiriendo que la música puede haberse concebido tanto para ser escuchada como para ser bailada.

Muchas de estas características, como las frases cortas repetidas, la escala pentatónica, la aceleración, la forma de tocar percusiva y la técnica del *slide*, se pueden vincular con la música tradicional africana, sobre todo con la de la región de Savannah en África del Sur, donde la música frecuentemente asume un grado similar de intensidad. Algunos de los instrumentos musicales encontrados en la tradición del *blues* del Profundo Sur y Texas también tienen un origen africano, aunque a menudo están contruidos con materiales diferentes y parecen algo distintos de los prototipos originales. Quizá lo más parecido, en cuanto a forma, a un instrumento africano eran los caramillos o *quills** que tocaba el

* Plumas. [T.]

bluesman de Texas Henry Thomas. El banjo de cinco cuerdas que utilizaba Gus Cannon en la banda de Memphis los Cannon's Jug Stompers también se basaba en un instrumento prototípico africano. Las bandas de jarra, que eran una parte importante de la escena del blues en las ciudades del Profundo Sur durante los años veinte y treinta, servían como importantes depósitos de la tradición instrumental africana. La jarra y el *kazoo*, presentes en muchas de estas bandas, derivaban de «disfraces para la voz» africanos, que se empleaban frecuentemente en rituales con máscaras para representar la voz de los espíritus. Hacia los años treinta, la jarra se reemplazó a menudo por el bajo de una cuerda hecho con una tina de lavar invertida o un cubo de manteca de cerdo. La forma original de este instrumento es el arpa rítmica africana, también conocida como «arco de tierra». La tabla de lavar, que normalmente se escuchaba en combinación con estos otros instrumentos propios del blues, también está basada en instrumentos de percusión africanos. Muchos guitarristas de blues comenzaron con un instrumento infantil de una cuerda hecho con un alambre de escoba extendido a lo largo de una madera o de la pared de una casa y que sonaba al pulsar la cuerda mientras deslizaban una botella de cristal a lo largo de su extensión. Un instrumento infantil similar se encuentra en África Central, con formas análogas en varias culturas afrolatinas. Aunque el instrumento americano no se grabó hasta los años cincuenta, muchos músicos aseguran haberlo utilizado en sus primeros años como un paso previo a la guitarra.

Un equipo de noticiarios de la Twentieth Century-Fox/Movietone filmó a la Whistler's Jug Band en Louisville, Kentucky, en 1930. Se rodaron varios minutos —entre los que se incluye material de los animales del corral— con el grupo tocando «Tear It Down, Bed Slats and All», una pieza que grabarían para Victor en junio de 1931 como «Foldin' Bed». El material ya montado duraba unos treinta segundos y se exhibió a escala local como «información general». Nunca se exhibió a escala nacional.



Su distribución geográfica está casi exclusivamente limitada al estado de Mississippi y a algunas áreas de los estados adyacentes, precisamente en la misma zona en que el estilo de guitarra *slide* disfrutó de mayor popularidad.

Algunos artistas de *blues* recorrieron libremente el Sur o incluso todo el país, especialmente después de haber conseguido una cierta fama gracias a la grabación de discos. Otros continuaron únicamente como músicos de la comunidad, por lo general desarrollando un trabajo no relacionado con la música, como por ejemplo en una granja durante la semana, o afincándose en alguna ciudad donde pudieran encontrar suficientes trabajos relacionados con la música como para poder sobrevivir. Muchos, no obstante, trabajaban en un circuito regional. La región más famosa del *blues* era el Delta, más o menos la zona noroeste del estado de Mississippi. Una gran parte del fértil suelo de esta zona no se comenzó a cultivar hasta finales del siglo XIX y principios del XX, el momento en que estaba surgiendo el *blues*. Se crearon enormes plantaciones y los trabajadores negros acudieron desde las empobrecidas colinas circundantes, la mayoría de ellos trabajando bajo un contrato de aparcería con el propietario de la tierra. La prosperidad y las oportunidades del Delta no sólo atrajeron a los granjeros, sino también a los músicos. Muchos trabajadores cobraban al contado y recibían una liquidación al final de la cosecha, y los músicos de *blues* estaban allí para darles una razón en la que gastar algo de su dinero.

En este ambiente, los músicos podían aprender unos de otros y desarrollar estilos que sintetizaban muchas ideas musicales traídas a la región desde el campo circundante. Ninguna región del Sur dio tantos grandes artistas del *blues* como el Delta en la primera mitad de este siglo. Las ciudades y los pueblos de la región y cercanos a ella eran también imanes para los músicos de *blues*. Aquí, también, la gente tenía algún dinero en metálico y

La plantación Dockery contribuyó enormemente al desarrollo del blues en Mississippi. Su mayor aportación fue, indiscutiblemente, Charley Patton.



MUDDY WATERS

THEY CALL ME MUDDY WATERS



Nacido el 4 de abril de 1915 en Rolling Fork (Mississippi) y fallecido el 30 de abril de 1983 en Chicago, su presencia en esta última ciudad significó un fuerte impulso para la propagación del blues a las esferas del mercado musical y discográfico, que rebasaban notablemente los límites del consumo racial negro en los que hasta entonces se había desenvuelto el blues como género musical.

Aunque Muddy Waters empezó tocando la armónica, ya a los 18 años de edad adoptó la guitarra. En este disco podemos apreciar en todo su esplendor la vibrante técnica de su "slide", que hizo furor desde sus primeras grabaciones, realizadas en 1947-48 ("I Can't B Satisfied", "I Feel Like Going Home", "Gypsy Woman" y "King Hearted Woman"), en las que se trasluce la influencia de sus primeros ídolos, Robert Johnson y, sobre todo, Son House. Toda la serie de grabaciones realizadas por el sello Chess —a la que pertenecen los títulos

En la historia del blues, Muddy Waters es uno de los más destacados e influyentes exponentes del denominado "blues de Chicago", expresión que, más que una definición, es una localización histórica. A partir de 1945, después de la Segunda Guerra Mundial, se establecieron en Chicago numerosos bluesmen, procedentes en su mayor parte del sur, y se fundaron varios sellos discográficos que difundían sus grabaciones con la etiqueta de "Blues de Chicago". El concepto ha prevalecido hasta nuestros días, pero, en realidad, sólo la grabación era de Chicago; ni los músicos ni el estilo de sus actuaciones podían calificarse "de Chicago".

Tras la conclusión del conflicto bélico, varios clubs de clientela negra matuvieron en su escenario a un buen número de bluesmen que hacía ya muchos años que se habían afincado en Chicago: Big Bill Broonzy, Roosevelt Sykes, Big Maceo, Tampa Red, Lonnie Johnson y Sunnyland Slim, entre otros muchos, y a ellos se unieron varios jóvenes, como Memphis Slim, Eddie Boyd, Leroy Foster... En aquella época, y a petición de Big Bill Broonzy, Sunnyland Slim presentó al público a un joven cantante y guitarrista, llamado McKinley Morganfield, aunque pronto empezó a conocerse como Muddy Waters por una de sus canciones, que habla sobre las "muddy waters" del delta del Mississippi.

GRABACIONES ANTOLÓGICAS

recogidos en este disco— son documentos de gran valor histórico.

El estilo de Muddy Waters estaba ya perfectamente definido en 1950. A este respecto, son antológicas las grabaciones de "Walking Blues", tema basado en "Country Blues", pero con una versión más fuerte y

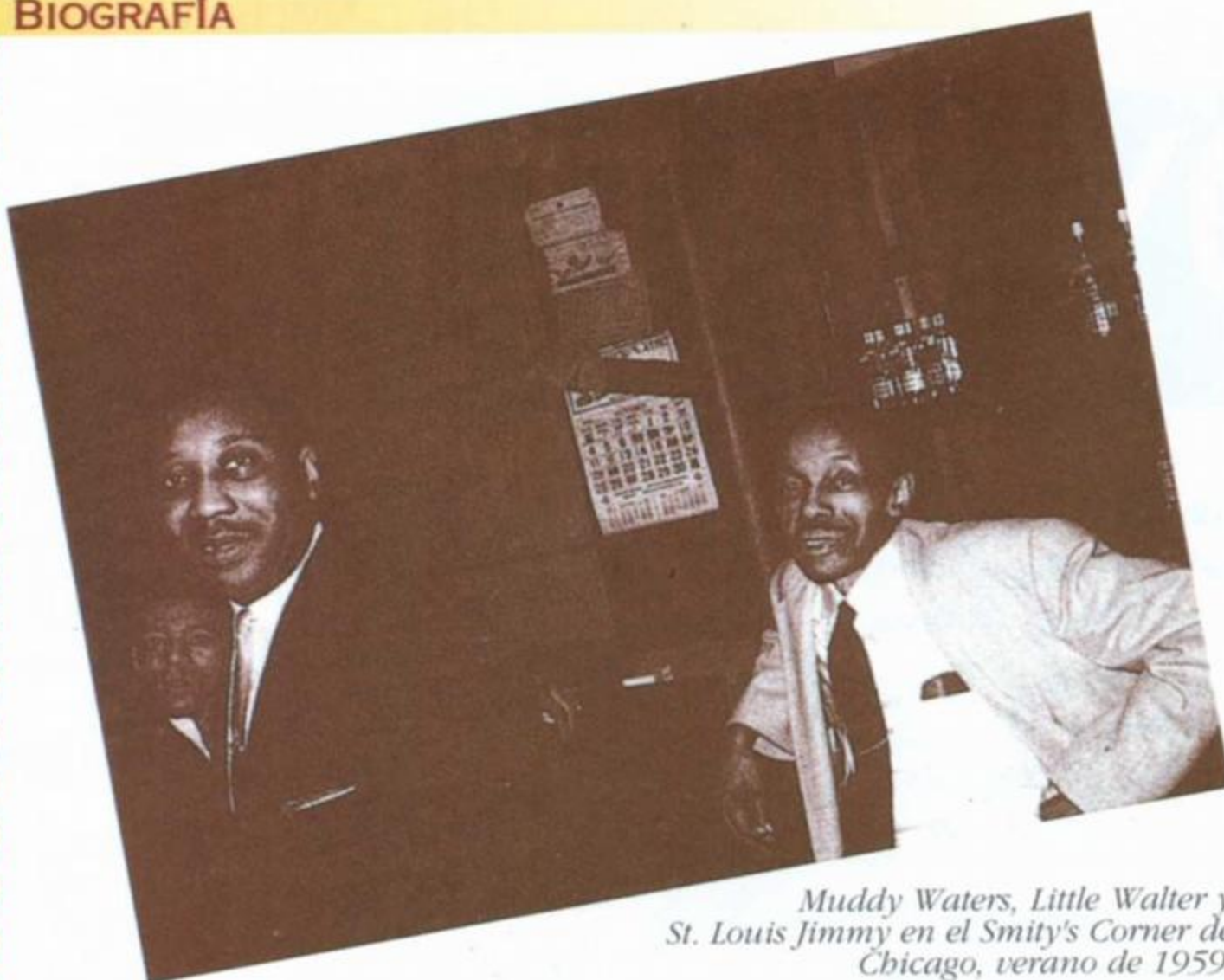
dura, y "Louisiana Blues", acompañado por el célebre armonista Little Walter.

Muddy Waters formó con su hermanastro Otis Spann y Jimmy Rogers, segundo guitarrista, el núcleo de su legendaria banda, sobre la que se apoyaría la posterior difusión del denominado "blues de Chicago".

"Still a fool", y "They Call Me Muddy Waters" pueden calificarse, asimismo, como registros antológicos, pero fue en 1953 cuando surgieron sus grandes creaciones, como "I'm Your Hoochi-coochie man" y

"Mannish Boy", de dramático fraseo y expresadas con un clímax arrebatador, que configuraron el modelo propio, la estampa típica de Muddy Waters, que ha sido una de las principales características del Chicago-Blues.





Muddy Waters, Little Walter y St. Louis Jimmy en el Smity's Corner de Chicago, verano de 1959.

Quería ser músico, predicador, o jugador de béisbol. Afortunadamente para todos, se dedicó a lo primero, y ha pasado a la historia como el más célebre de los bluesmen que se afincaron en Chicago, aportando una influencia decisiva al desarrollo del blues moderno y, por extensión, al de su hijo, el rock & roll. Por su banda han desfilado algunos de los más prestigiosos nombres del género: Baby Face Leroy, Little Walter, Jimmy Rogers, Junior Wells, James Cotton, Otis Spann, Willie Dixon, Sunnyland Smith, Fred Below, Walter Horton, Earl Hooker, Buddy Guy...

Su ritmo salvaje, cargado de sexo, fue el punto de partida para multitud de grupos que han grabado canciones de su repertorio; Rolling Stones (que eligieron su nombre a partir de un tema suyo), Yardbirds, Cream, Blues Project, Steppenwolf, Hot Tuna (secuela de Jefferson Airplane), The Allman Brothers Band, Dr. Feelgood, Mike Wilhelm, George Thorogood, Stevie Ray Vaughan, Young Fresh Fellows, o Smugglers, son algunos de los músicos que han revisado sus melodías. Su ritmo ha llegado incluso a

los hogares de todo el mundo gracias a una marca de vaqueros que utilizó una de sus canciones para una campaña en 1988. El mejor homenaje que se le ha hecho es "The Complete Muddy Waters", una caja de nueve compactos que contienen 205 temas de su gloriosa época en el sello Chess.

Mc Kinley Morganfield nació el 4 de abril de 1915 en una plantación de algodón y maíz de Rolling Fork (Mississippi), y tres años más tarde se trasladó a la plantación Stovall, cerca de Clarksdale, para vivir con Della Jones, su abuela materna. A los siete años comenzó a trabajar y aprendió a tocar la armónica. En 1932 tuvo su primera guitarra acústica, con la que empezó a practicar el estilo "bottleneck", intentando imitar a Son House, y al año siguiente formó una banda con Scott Bohanner y Henry Simms. En 1941, el erudito e inquieto folklorista Alan Lomax lo localizó y grabó dos canciones ("Country Blues" y "I Be's Troubled") para el archivo de la Biblioteca del Congreso en Washington, por lo que recibió la suma de veinte dólares y dos copias del disco.

Su enorme ambición le llevó en 1943 a trasladarse a Chicago, donde tenía algunos amigos que le ayudaron y le consiguieron trabajo en una fábrica de papel. En esa época, reinaban en la ciudad Memphis Slim, Big Maceo y Tampa Red, gente elegante que nada tenía que ver con su tosco estilo de cateto de pueblo, pero, con la ayuda de Big Bill Broonzy, Waters logró entrar en el ambiente de los clubs del South Side, adquirió su primera guitarra eléctrica, y formó una banda con Jimmy

Rogers (en aquel momento armónica) y Blue Smitty (guitarra), a la que se sumó más tarde el pianista Sunnyland Smith. En 1946 grabó para el cazatalentos Lester Melrose, pero esas canciones quedarían archivadas hasta 1972. También

Muddy Waters en una de sus últimas actuaciones.

Sentado en el trono que lo acredita como el señor del Chicago blues.

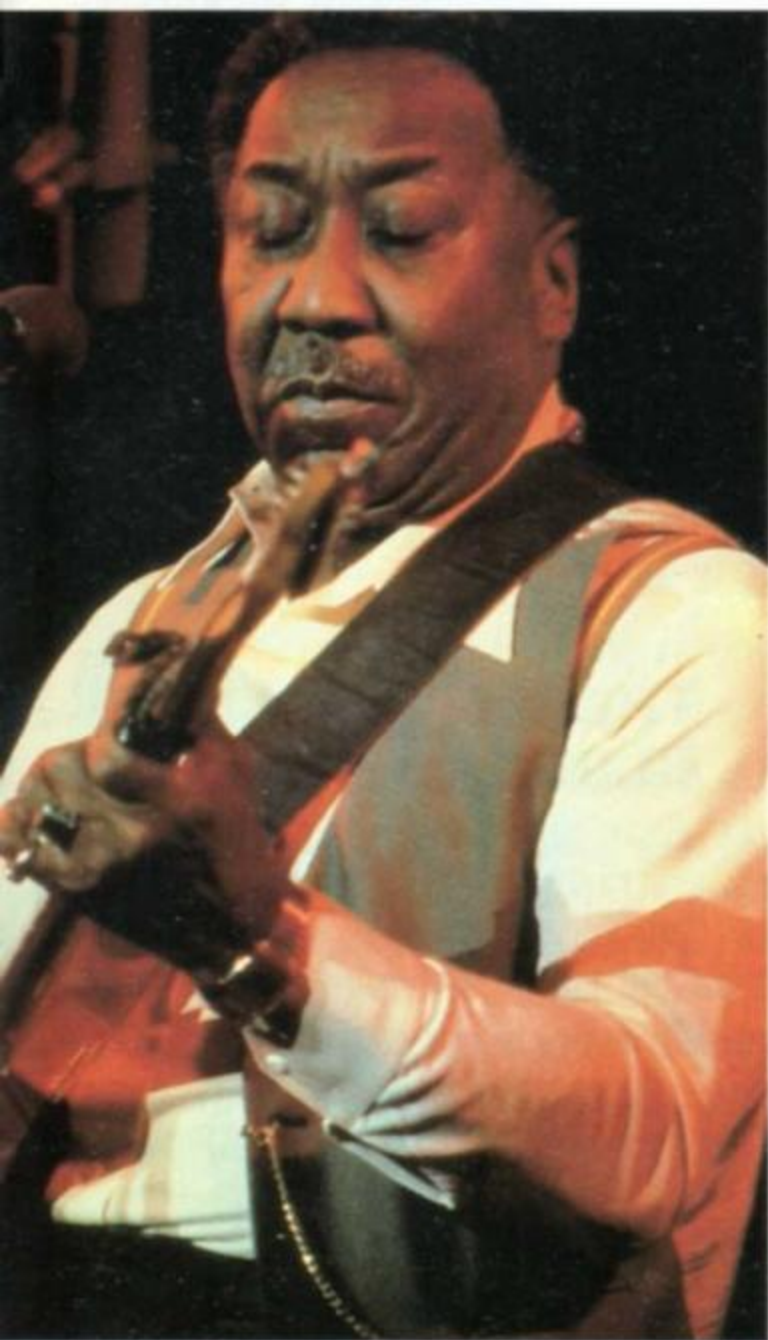


DEL CHICAGO BLUES

MUDDY WATERS

grabó para Mayo Williams temas que aparecieron bajo el nombre de James Carter & His Orchestra.

Tras ser fichado por los hermanos Chess para el sello Aristocrat, trabajó como músico de sesión para diversos artistas,



(1950), "Long Distance Call" (1951), "She Moves Me" (1951), "Hoochie Coochie Man" (1954), "I Just Want Make Love To You" (1954), "Mannish Boy" (1955), "I Be Got My Mojo Workin'" (1957), o "Close To You" (1958), le confirieron una sólida reputación.

Su creciente popularidad le condujo, en 1958, a realizar su primera gira por Gran Bretaña, y allí dejó impresionados a Cyril Davies y Alexis Korner, los principales impulsores del blues británico. En 1959, un año después de la muerte de Big Bill Bronzy, le rindió un sentido tributo en forma de elepé con versiones-homenaje de diez de sus canciones. Con el nacimiento de la nueva década, Muddy Waters actuó en el festival de Newport (elepé "Muddy Waters at Newport"), donde se dio a conocer a los seguidores del jazz, y consiguió el reconocimiento del público europeo gracias a las versiones de sus éxitos realizadas por Rolling Stones, Yardbirds, Pretty Things, o Downliners Sect.

SU RITMO SALVAJE, CARGADO DE SEXO, FUE EL PUNTO DE PARTIDA PARA MULTITUD DE GRUPOS QUE HAN GRABADO CANCIONES DE SU REPERTORIO.

y en 1948 consiguió grabar su primer single, "I Can't Be Satisfied" (en realidad, "I Be's Troubled", con el título cambiado) y "Feel Like Goin' Home". Los años siguientes fueron testigos de su imparable ascensión y entrada en listas, tanto con canciones propias como con otras escritas para él por Willie Dixon. "Rollin' And Tumblin'" (1949), "Rollin' Stone" (1950), "Louisiana Blues"

A fines de los años sesenta, grabó "The Super Super Blues Band" con Bo Diddley y Howlin' Wolf, dos discos psicodélicos "Electric Mud" y "After The Rain", y "Fathers And Sons", acompañado por los bluesmen blancos Paul Butterfield y Mike Bloomfield. En noviembre de 1968 actuó en el tercer festival internacional de jazz de Barcelona, organizado por el parque de atracciones

COMENTARIO PERSONAL

UN LEJANO DÍA, ALLÁ POR LOS PRIMEROS AÑOS CUARENTA, BIG BILL BRONZY ANIMÓ A SU AMIGO MUDDY WATERS A QUE SE PRESENTARA EN UNA SESIÓN PREPARADA POR SUNNYLAND SLIM. CON SU GUITARRA Y SU ARMÓNICA COMO ÚNICO BAGAJE, EL INQUIETO MAC KINLEY MORGANFIELD SORPRENDIÓ A TODOS. EN SUS CANCIONES HABÍA CLARAS REMINISCENCIAS DEL MÁS PURO BLUES RURAL, DEL FOLKLORE NEGRO TRADICIONAL, E INCLUSO DE LAS CENSURADAS CANCIONES DE TRABAJO. MUDDY WATERS CAMBIÓ EL CURSO DEL BLUES COMO UN ALUD LA TRAYECTORIA DE UN TORRENTE, CON UN ESTILO INSTRUMENTAL EN EL QUE PREDOMINABA EL "SLIDE", UNA MANERA DE INTERPRETAR LAS CANCIONES EN LAS QUE DESTACABA SU INIMITABLE COSTUMBRE DE ALARGAR O ABREVIAR LAS ESTROFAS SEGÚN CONVINIERA AL CONTENIDO DEL TEMA, AMÉN DE UN "FEELING" QUE ATRAPA AL ESPECTADOR/OYENTE AUNQUE ÉSTE NO TENGA EN SUS VENAS NI UN GLÓBULO ROJO DE SANGRE NEGRA. AL FIN, EN EL HEROICO MUNDO DEL BLUES, UN GUITARRISTA COMO MUDDY WATERS, QUE NO RENUNCIABA AL LEGADO DE LOS LEGENDARIOS ROBERT JOHNSON Y ELMORE JAMES, TOMABA LA ANTORCHA DE LA TRADICIÓN MÁS GENUINA PARA FORMAR AL TIEMPO UNA ESCUELA DE LA QUE SURGIRÍAN CIENTOS DE MÚSICOS A LOS DOS LADOS DEL ATLÁNTICO; CINCO JÓVENES BRITÁNICOS, CAPITANEADOS POR MICK JAGGER, LE RENDIRÍAN HOMENAJE BAUTIZANDO A SU GRUPO CON EL TÍTULO DE UNA DE SUS GRANDES CREACIONES, "ROLLING STONES", PERO, ANTE LA AVALANCHA DE GENTE BLANCA ÁVIDA DE NUEVAS FORMAS ESTÉTICAS, WATERS AFIRMÓ: "LOS NEGROS SOMOS LOS MEJORES CANTANTES DE BLUES. LOS BLANCOS INTENTAN HACERLO... PERO A SU MANERA".

Muddy Waters y sus acompañantes actuando en un pequeño local de Chicago a fines de los años cincuenta.



de Montjuïc en asociación con el festival de jazz de Newport, donde tocó con una banda en la que figuraban Otis Spann, Georgia Bo Johnson, Samuel Longhora y Paul Oscher entre otros, y que sirvió de lanzadera para que la capital de Cataluña mantuviera una dignísima categoría dentro del circuito de festivales de jazz. Luego, a fines de 1971, grabó en Londres "The London Sessions", acompañado por Carey Bell, Stevie Winwood, Rory Gallagher (muerto en junio de 1995), Ric Grech y Mitch Mitchell. Aquel mismo año apareció en el festival de Montreux al lado de T-Bone Walker y Koko Taylor.

En octubre de 1973 sufrió un aparatoso accidente de automóvil, en el que murieron tres personas, y permaneció casi retirado durante una temporada. Después de romper con el sello Chess, reapareció en el concierto que supuso la despedida artística de The Band, filmado por Martin Scorsese con el título "El Último Vals" (The Last Waltz), en San Francisco, en 1976. Luego, Johnny Winter se lo llevó a su sello Blue Sky y le editó los discos "Hard Again", "I'm Ready" y "Muddy Mississippi Waters Live", con los que consiguió tres Grammy consecutivos (1977, 1978, 1979) en el apartado de mejor disco étnico o grabación tradicional. Su fama era ya tan grande que incluso el presidente Jimmy Carter le invitó a un picnic en la Casa Blanca.

En 1981 publicó su último disco oficial con el sello de Winter, "King Bee", actuó en el festival de jazz de Vitoria (uno de los más prestigiosos del mundo, que Iñaki Añúa dirige desde hace lustros), grabó un elepé en directo en Chicago acompañado por Rolling Stones, Junior Wells y Buddy Guy, y, al año siguiente, tocó con Eric Clapton en Miami. Sin embargo, su salud se estaba resintiendo



peligrosamente luego de tantos y tantos años de ajetreo y viajes. Consciente de que su fin se acercaba, viajó a Chicago, donde murió, el 30 de abril de 1983, de un ataque al corazón. En el cementerio de Restrale, donde está enterrado, puede leerse en su tumba: "The mojo is gone, the master has won" (El "mojo" se ha ido, el maestro ha vencido).

Muddy Waters, el "Mojo" (en "slang" blusero, negro marginal de los Estados Unidos que, pese a todos sus problemas, siempre esta cachondo), y Howlin' Wolf en un aparte tras una actuación en los años setenta.

♦ RARE & UNISSUED (MCA/CHESS)

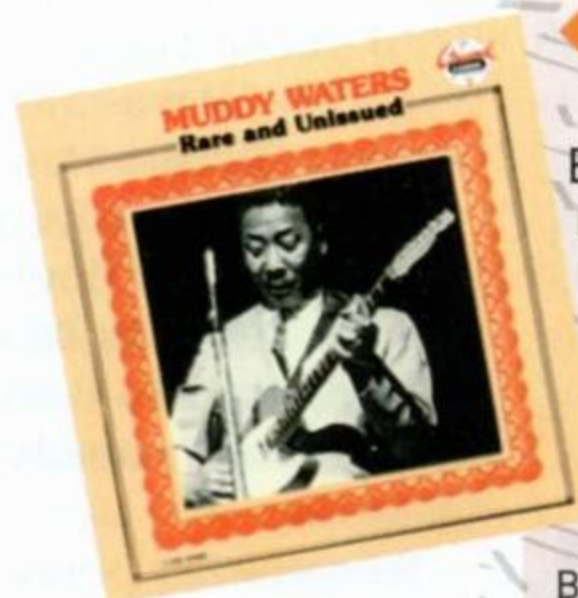
ESTA ESPLÉNDIDA COMPILACIÓN DE 1948-1960, REALIZADA ESPECIALMENTE PARA CHESS POR DICK SHURMAN, RECOGE UN VARIADO REPERTORIO DE CURIOSAS Y DESCONOCIDAS GRABACIONES, DE GRAN VALOR, DEL MAESTRO DEL CHICAGO BLUES. ACOMPAÑADO POR LITTLE WALTER A LA ARMÓNICA, JIMMY ROGERS A LA GUITARRA, Y OTIS SPANN AL PIANO, MUDDY WATERS DESPLIEGA SU TÉCNICA "SLIDE" EN TODOS LOS CORTES. DESPUÉS DE ESCUCHAR ESTE DISCO, SE PUEDE DECIR QUE INCLUSO LAS FACETAS OSCURAS DE WATERS SON UN TESORO.

♦ THE REAL FOLK BLUES (MCA/CHESS)

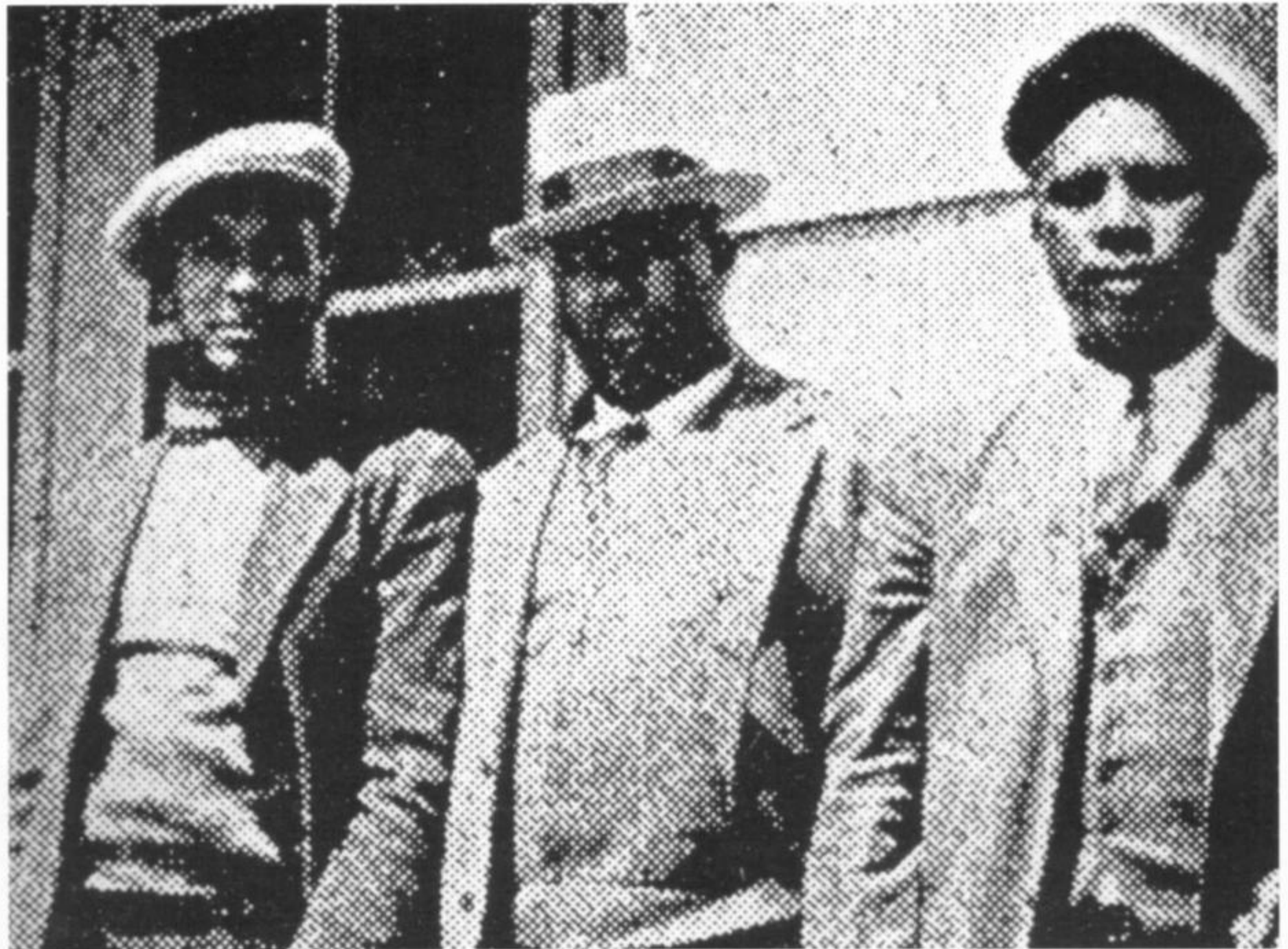
ESTE DISCO, CON 12 TEMAS DE UN CORTANTE Y PERCUTIENTE BLUES DE CHICAGO, GRABADOS ENTRE 1947 Y 1964, ES UNA ESPLÉNDIDA MUESTRA DEL INCOMBUSTIBLE TALENT DE MUDDY WATERS. DESTACA EL CORTE "MANNISH BOY", UNA GLORIOSA VERSIÓN DE "ROLLIN' AND TUMBLIN'", CON WATERS A LA BATERÍA Y SU VOZ ASPERA Y GRANULADA.

♦ FOLK SINGER /MUDDY WATERS SINGS BIG BILL BROONZY (MCA/CHESS)

EN "FOLK SINGER", GRABADO EN 1963, MUDDY WATERS AGARRA LA GUITARRA ELÉCTRICA Y "LLORA" NUEVE COUNTRY-BLUES, REMEMBRANZA DE LAS PLANTACIONES DEL MISSISSIPPI QUE YA HABÍA GRABADO PARA LA BIBLIOTECA DEL CONGRESO. ES UNA OBRA MAESTRA EN LA QUE MUDDY WATERS SE ALEJA POR UN MOMENTO DEL CHICAGO BLUES PARA RECUPERAR SUS ORIGENES. "SINGS BILL BROONZY", UN ÁLBUM DE 1959, ES SU MENOS CONVINCENTE SOMBRERAZO AL FALLECIDO BLUESMAN TRADICIONAL QUE LE DIO LA BIENVENIDA A CHICAGO EN LOS AÑOS CUARENTA.



Los Mississippi Sheiks, en una fotografía de un catálogo de Bluebird de 1936, eran (de izquierda a derecha) Bo Chatman (también conocido como Chatmon o Carter), Walter Vincson (también Jacobs o Vincent) y Sam Chatman o Chatmon. Se trataba de una banda familiar (Vincson era su primo) de multinstrumentistas con miembros que iban variando y que tocaron por todo el medio Sur para un público blanco y negro. Todos ellos gozaron de prolongados contratos de grabación tanto en solitario como con los Sheiks. Bo fue particularmente activo con el nombre de Bo Carter, un maestro del doble sentido así como un excelente guitarrista del que se rumoreaba que podía tocar todas sus canciones en todos los tonos.



ayudado a su padre en estas empresas, y con el tiempo heredarlas y quizá convertirlas en algo más importante. Sin embargo, esto habría implicado la aceptación de la situación social en el Delta, una situación caracterizada por un racismo galopante y que asignaba un papel de casta inferior a todos los individuos con antepasados africanos, sin importar cuáles fueran sus habilidades. Charley quería un grado mayor de libertad del que su padre tenía. Intentó predicar, una actividad a la que se dedicó de forma intermitente a lo largo de su vida. Incluso grabó algunos espirituales y un breve sermón en medio de sus grabaciones de *blues*. Predicar ofrecía un *status* social y cierta libertad de movimientos, aunque también era algo muy vinculado con la situación social de la comunidad negra. La misma ambición que llevó a Bill Patton a buscar una oportunidad en el nuevo territorio fronterizo del Delta para crear una empresa y adquirir propiedades, impulsó a su hijo Charley a buscar la libertad de expresión, acción y movimientos, rechazando las ventajas de las posesiones físicas y la tierra para convertirse en un cantante de *blues* itinerante. Manteniendo Dockery como su hogar principal, Charley Patton recorrió el Delta durante unos veinte años, hasta su muerte en 1934, actuando en todos los lugares concebibles y para públicos de todas clases, pobres y ricos, jóvenes y viejos, negros y blancos. Casi no hay ninguna ciudad del Delta en que no le recuerden, por lo menos aquellos que eran lo bastante mayores como para escuchar *blues* en los años veinte y principios de los treinta. A veces sus viajes le llevaban a lugares más lejanos, hacia el este y el sur, a Georgia y Texas, hacia el sur, a Jackson, Vicksburg, Natchez y Nueva Orleans, y hacia el norte, a Memphis, St. Louis y Chicago. Ganó mucho dinero, se casó al menos ocho veces, tuvo incontables novias y, por lo general, vivió bastante bien. La demanda de sus servicios musicales y el duro ritmo de su agitado modo de vida, junto con una posterior afección cardíaca crónica, pusieron fin a su vida a la edad de cuarenta y tres años. Sin embargo, para quienes la mayor parte de su vida transcurría junto a mulas y arados bajo el sol del Delta, les debía parecer que Charley había vivido un millar de vidas, prácticamente una nueva cada día en cada pueblo del Delta.

Entre 1929 y 1934, Charley Patton grabó más de cincuenta títulos. Entre ellos se incluyen espirituales, baladas tradicionales, melodías bailables de *ragtime* y versiones de

canciones populares de éxito, aunque la mayoría de las piezas eran blues del Delta. Patton había empezado a tocar la guitarra en las colinas, pero su estilo se formó escuchando a los cantantes de blues más mayores de los alrededores de Dockery. Probablemente estos hombres sólo tenían unos pocos años más que Charley y habrían pertenecido a la primera generación de músicos de blues. El blues era el núcleo del repertorio y estilo de Patton y también configuró su enfoque del material restante, incluso aquel que representaba tradiciones musicales mucho más antiguas que el blues. El estilo de Patton resume prácticamente el blues del Delta y, al mismo tiempo, presenta unos rasgos característicos que nunca ningún otro músico fue capaz de reproducir. Su voz era fuerte y áspera, sugiriendo una vida llena de avatares y una rabia apenas disimulada. Aunque tenía un espléndido estilo guitarrístico y un completo dominio de las sutilezas de tono y ritmo, a menudo le gustaba chasquear y estirar las cuerdas y deslizar un cuchillo sobre ellas para producir efectos percusivos y quejumbrosos. Estas técnicas se veían complementadas por otros efectos especiales, como tocar la guitarra detrás de su cabeza o entre sus piernas. A menudo acentuaba sílabas débiles y palabras de importancia secundaria para el significado de la canción a fin de conceder plena autoridad a cada parte de su ejecución. En muchas de sus canciones pronunciaba un comentario hablado, intentando crear una audiencia y contexto apropiados incluso en los estudios de grabación. Aunque se inspiró mucho en los estrofas tradicionales del blues, muchas de sus letras tenían una sorprendente originalidad y contenían alusiones muy personales. Sus grabaciones eran de una extrema espontaneidad, parecían canciones en continuo estado de elaboración, productos aún inacabados ofrecidos por el artista para su inmortalización en el vinilo. Uno parece estar oyendo a Charley Patton en el momento preciso en que trabaja en su repertorio musical, ocupado en el proceso, enormemente energético, de rehacer y refundir.

Las canciones que grabó en su primera sesión, en 1929, dan fe de su espíritu inquieto, ya que menciona lugares lejanos y describe un turbulento estilo de vida.

P. C. (Polk) Brockman, registrado como compositor de «The Jazz Fiddler», era un distribuidor de Okeh Records en Atlanta. La mayor parte del tiempo operaba como cazatalentos y mánager y también fue responsable de las primeras grabaciones de Fiddlin' John Carson, consiguiendo un trato al prometerle a Okeh que se quedaría con las quinientas primeras copias que se prensaran.

(9-29-10M) 7-4-11 MATRIX NO. W403804 10 INCH

TITLE THE JAZZ FIDDLER *Ed. Daily? Count acc 5-21-30*

ARTIST MISSISSIPPI SHEIKS *Jacobs + Carter* ACCOMP.

SUB. NO.	RECORDED	SHIPPED	TEST RECEIVED	REPORTED	DISPOSITION	REMARKS
A	2-17-30	2-18-30	3-1-30	3-7-30	<i>Ref</i>	Old Time Tune-Vocal
B	"	2-18-30	3-1-30	3-7-30	<i>Ref</i>	<i>int only ch</i>

IN INVENTORY 2nd QUARTER 1961

COMPOSER Jacobs-Carter CATALOGUE NO. 45436

AUTHOR MONTH LISTED July 1930

✓ PUBLISHER P.C. Brockman- 217 Whitehall St, S.W, Atlanta, Ga. COUPLED WITH W40380

DATE OF COPYRIGHT 1930

DATE OF COPYRIGHT CONTRACT 3-7-30 W&P

DATE OF COPYRIGHT EXTRACT 3-24-30 W&P

1 cent on mfg

RECORDING OPERATOR

Jackson on a high hill, mama, Natchez just below.

Jackson on a high hill, mama, Natchez just below.

(If) I ever get back home, I won't be back no more.

Oh, my mama's getting old; her head is turning grey.

Oh, my mama's getting old; her head is turning grey.

Don't you know it'll break her heart, know I'm living thisaway.

Oh, I'm going away, baby; don't you want to go?

Oh, I'm going away, baby; don't you want to go?

Jackson sobre una elevada colina, mamá, Natchez justo debajo.

Jackson sobre una elevada colina, mamá, Natchez justo debajo.

(Si) alguna vez regreso a casa, no volveré aquí nunca más.

Oh, mi mamá se está haciendo vieja; su cabeza se está volviendo gris.

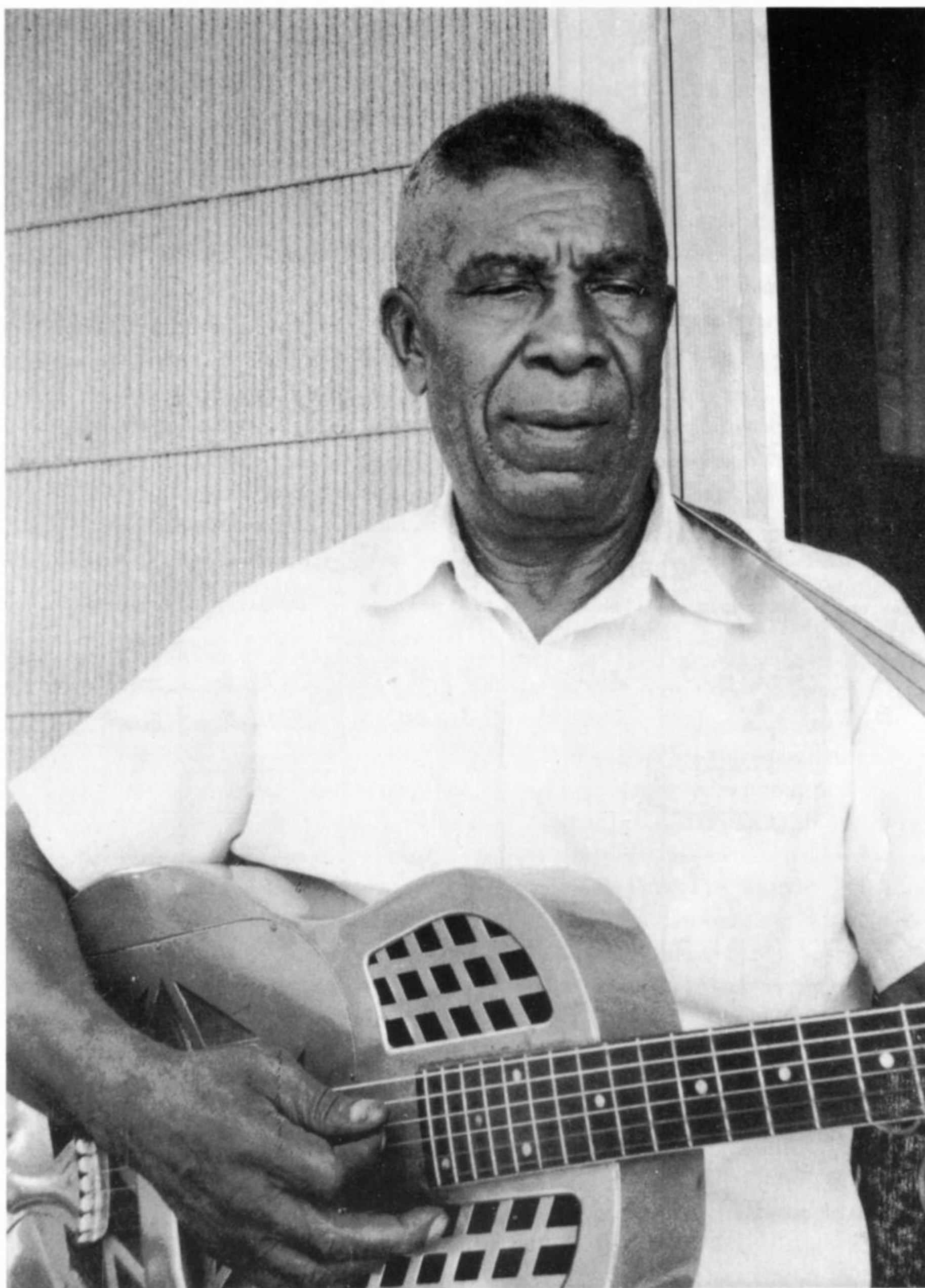
Oh, mi mamá se está haciendo vieja; su cabeza se está volviendo gris.

No sabes que le romperá el corazón, saber que estoy viviendo así.

Oh, me voy a marchar, nena; ¿tú no quieres irte?

Oh, me voy a marchar, nena; ¿tú no quieres irte?

Entre 1929 y 1941, Walter Vincson grabó para los sellos Brunswick, Okeh, Decca y Bluebird bajo el nombre de Walter Vincent, con los Mississippi Hot Footers de Chatman como Walter Jacobs y los Carter Brothers, y en solitario como Walter Vincson, Walter Jacobs y Walter Vincent, todo ello aparte de su trabajo con los Mississippi Sheiks.





Altaya